

LAKATOS-FLEISZ KATALIN

ÉLET

EGY SPIRITUÁLIS GULAGBAN

Bruno Dumont *Camille Claudel 1915* című filmjéről



Szeles, hirtelen mozdulatai, félelmei a mérgeztéstől, fortyogó, elfojtott dühe, a legváratlanabb helyzetekben kitörő sírásai mind arra vallanak, hogy kényszerűen viseli ezt a megszokott életéből való kitelepített életmódot.

Tekintet

■ A kamera tekintetének irányai, a látványok maguk a film történései. A feszültséget – a jelenetek feszültségét – hordozó képek. A film képei nagyrészt Camille tekintetének is látványai. A néző a képek által érti meg Camille bezártságát, családból, társadalomból való kitaszítottágát. És ezek a kitarított képek a hosszan elidőző tekintetet követik. Valójában nem történik a filmben semmi olyan, amit a néző történészként várna el. A film egyetlen fenntartott feszültség, amelynek nincs feloldása, legalábbis a történések szintjén nincs. Ettől olyan nyugtalanító a film. A film legnagyobb részében Camille-t látjuk, ahogyan egy meglehetősen puritán intézeti térben szemlélődik, ahogyan hatnak rá a látványok.

De mi az, ami látványként megmutatkozik – kérdezhetnénk? A film egyik korai jelenetében az az intézet kőfala előtti bogos-göcsörtös, túlmeteszett fa, amely ágait kifordult ernyőként tartja felfelé. Ahogy az intézeti kőfal síkja a fa kopár koronáját középen kettőbe vágja, ahogy a fémváznak tűnő fa éles küllői a szórtlanul tűrő tekintetbe hatolnak. Tehetetlenül felfelé lógatót esernyőkarok, fémvázak olajos csillogása, az űr tartásának csak azért is fegyelme van ebben a látványban. A fában nincs semmi faszerezű, az ágak érhálózatának megnyugtató rendjét nem találjuk. Érezzük, a kőfal, ez a súlyától megfosztott, élesen határolt vonal nem jelent

Bruno Dumont (dir.): *Camille Claudel 1915*. France, 2013, 95 perc.

semmit, nem monumentális, még csak nem is fenyegető, nem zár el semmitől és nem védi meg *a* semmitől.

Ezt látja Camille. Mi, nézők Camille tekintete mellett magát a szemlélőt is látjuk, ahogyan szorosan a kőfalhoz emelt kőpadon ül ölében egy tányérral – egyszerű ebédjével. Egyedül eszik, ettől az étkezés kiszabadul a társadalmi keretektől (az étkezőben a többiekkel közösen, késsel-villával), így az evés az lesz, ami valójában. Az ember és az étel együtt, intim kettősségben – a hajszolt vadak táplálkozásához hasonlóan, akik magányosan, elvonulva tépik-rágják a zsákmányt.¹ A kamera a nőre fókuszál rágás közben, ahogy evés közben szabadon szemlélődik. A látás aktusát, a hosszan elidőző tekintetet egészen közletről veszi a kamera. Ez a tekintet nem akar drámai lenni, nem akar semmit elérni, kifejezni, nem a felvételnek moderálja magát. Épp ettől hiteles.

Persze a látványnak, a hosszan elidőző tekintetnek meg kell törnie, az élet folyása, ezzel együtt a film dramaturgiája kívánja ezt. Az intézet apró-cseprő eseményei megtörik a kis időre létrejött zavartalanságot. Egy fogyatékos nőt hoz az egyik ápoló, hogy Camille vigyázza rá kis ideig. Egy óriás sötét hát furakszik be a látványba, a nézőnek zavaróan, mert nem alakot, hanem egy alakatlan fekete foltot látunk, ami Camille előtt elhaladva egy pillanatra elfedi annak tekintetét. Ezután a tekintet lassan oldalt fordul, mintegy tehetetlenül, mert muszáj tudomást vennie az elé kihozott alakról, de magába fordulást, a jobb híján önfegyelmet mutatja a tekintet. Camille semmit nem (de mégsem *a semmit*) kifejező tekintete, rezzenéstelen arcvonásai ellentétben állnak itt az értelmi sérült nő kényszeres és groteszk nevetésével, görcsbe torzult vonásaival. Majd Camille tekintete újra visszatér a fára, a fogyatékos nő is a fa felé fordul, talán ő is látja a fát, de biztosan nem *ugyanazt a fát*, mint Claudel. A fogyatékos nő tekintete csak próbálja a tekintetet, a fókuszot, de a befogadást nem látjuk a szemében. Majd a kamera egy rövid időre egymás mellett mutatja őket, ahogy egy irányba néznek a fa felé. (A fát viszont ekkor már nem látjuk.) Mintha várnának valamit. Camille viszont hátrább ül, alakja elhomályosított.



A fogyatékos nő kinyújtja a kezét Camille felé – ez szép, kifejező mozdulat –, Camille tekintete lesiklik a fa fókuszáról, elmélázóan befelé néz. Majd a jelenet lezárásaként Camille feláll, nem tehet mást, a rábízott nőt be kell kísérnie az épületbe. (Egyik kezében az üres tányér, másik karján az idomtalan fogyatékos nő súlya.)

Tisztaság

■ Dumont filmje a maga aszketikusságában provokatív. Az aszketizmust itt nem csak a film tartalmára, a montdevergues-i intézetben eltöltött idő aszketikus életmódjára értjük, hanem a látványok aszketizmusára. Ez az aszketizmus azt jelenti, hogy a film jeleneteiben visszatérő képek: az intézeti szoba, a folyosó a kőoszloppal, a természeti környezet, az intézeti betegek görcsbe torzult nevetései nem akarnak többet kifejezni önmaguknál, ha jelentenek valamit, csakis önmagukat.

Tudjuk, hogy a filmek azon vonulatában, amelyekben a képeknek kardinális szerep jut, pl. Tarkovszkij filmjeiben, a képek minden önazonosságuk mellett önmagukon túli, szimbólumszerepben is mutatják magukat. A *Stalker*ben a rozsdás, elhajított tárgyak, a külvárosi romos ipartelep épp önmagukra vonatkozottságukban jelentenek valami önmagukon túlit: a világon kívüli Zónát. Ugyanúgy a *Nosztalgiá*ban a tájak is elfordulnak pusztá önmaguktól.

Az aszketizmus jól látszik már a film nyitójelenetében: a fürdetésben. Camille testét fürdetik, mint ahogy a betegeket; mintha rituális mosdatás lenne, nincs illat, hab, kényeztetés, higiénia, fitnesz. Együttérzés van hivatalból, a nővérek hivatali szelídséggel megérintik a hátát, bekísérik a fürdőbe, levetik ruháját. Mindenki fegyvelmezett, mint amikor a halottat fürdetik az utolsó nagy út előtt. Camille meztelen testét látjuk, ahogy vízbe merül – vízbe merítik. Maga piszkos, mindig piszkos, mondják. („*Vous êtes toujours sale.*”) Le kell mosni a földet a kézről, a testről, a föld piszkóját, mert a föld, az agyag, a kő, a bronz, a szobor piszkos, a test is piszkos, meg kell tisztítani, csakis vízzel, intézeti tisztává kell válnia, minden morsa, maradék egy előző életből el kell tűnjön. Mindezt már nem az apácák mondják, az értelmező teszi hozzá. Egy újabb, a néző számára a képekhez rendelt képzet: mint a szentáldozat előtt az áldozópap kezét mos, két ujját mártja bele a vízbe, csakis vízbe, hallani a vízcsorgást, látni a víz áttetszőségét.

(Csakis az élő víz tud halottá tisztítani?)

Fontos kérdése a filmek, a néző mennyire engedje el a maga képzeteinek indázásait a film képeiből kiindulva. Mennyire fegyvelmezze magát annak érdekében, hogy ne magyarázzon bele a film képeibe olyat, amit az nem tartalmaz. Csakis fürdetést látunk tiszta vízzel, semmi többet. Hivatali kötelezettséget egyfelől, hivatali kötelezettségnek való alávetettséget másfelől. Egy megszokott, mindennapi, még csak nem is kiemelt eseményt. Fenntartani a képek értelmezői feszültségét, de az értelmezés azonnali kielégülését elodázní – ez lenne az az aszketizmus, amit a film a nézőitől elvár? Milyen nyereséget, tökéletesedést kapnánk ennek jutalmául? (Az aszketizmus, mint tudjuk, nem önmagáért való.) Az aszketizmus itt ebben az esetben nem életgyakorlat, hanem „nézőgyakorlat”, nem az életünket edzi az isteni tökéletesség felé, hanem kiemel bennünket a képeken átlépő saját képek önös vigaszából. (Ami viszont különösen napjainkban, a képeket fogyasztó magatartásban jól tetten érhető.)

■ Camille a film egyik jelentében egy tágas, szinte teljesen üres intézeti szobában két értelmi sérült nővel ül szemközt. A fotel háttámláján horgolt makramé (van-e ennél valami fájóbban felesleges?), szemben a függönyös ablak a napfénytől üres, a szoba a mozgó árnyaktól üres. Néhány pillanatra szembenéz a nappal, a fény megvilágítja arcát, elidőz rajta. Ezután felkel a székből, kimegy a szobából.

Bár a többihez hasonlóan „néma” ez a jelenet – Camille itt sem beszél – viszont a jelentés feszültségét különösen fenntartja. Arc, fény, szembenézés, az arc megvilágítása – mindez a kimondás feszültségével terhes. De mit lehet ebben a képből kimondani? Talán az időt, vagy a saját sorssal való szembesülést? Túl nagy szavak ezek. A film ezekben a jelenetekben sem jelent semmit, pusztán megmutat. (Bosszantó rendező ez a Dumont.)

A kamera egy ponton levetül az arcokról, a rácsos ablak fényképét mutatja az agyontaposott szőnyegen. Ez a fény nem világít meg és nem világít át semmit, pusztán megkettőz. A láthatót látja, és szeszélyesen a földre rajzol ablakot. A három nő egymásra pillantásában sem gyúl ki a felismerés fénye, mert ezek hárman ugyan egymást nézik, de egymást nem ismerik fel. Ráadásul az egyik sérült nő széthúzott és úgy felejtett széles mosolyában, mi több a szemében, igazi derű tükröződik. Könnyen mondhatnánk, hogy ravaszul beállított látvány ez, azonban nem lenne igaz, mert a felvételen szereplő alakok igazi fogyatékosok, nem csak megjátsszák az elmebetegét. Viszont ez nem tesz hozzá és nem is vesz el abból a borzongató nézői élményből, hogy a derű tükröződése az arcon, ha nem letörölhető, kísértetiesebb, mint az eleven, mozgó fájdalom (mint Camille gyakran kitörő sírási rohamai).

Sírás

■ Az aszketizmus azért is lehet feszültségteli magyarázóelve a filmnek, mert maga a főhősnő, ebbe a „spirituális Gulagba”²² kényszerített szobrász, egyáltalán nem aszketikus személyiség. A megbékélés vagy legalább a megtörés, beletörődés sem jellemzi. Szeles, hirtelen mozdulatai, félelmei a mérgezéstől, fortyogó, elfojtott dühe, a legváratlanabb helyzetekben kitörő sírásai mind arra vallanak, hogy kényszerűen viseli ezt a megszokott életéből való kitelepített életmódot. Az orvossal és az öccsével való beszélgetésében világosan vall erről. „Ez az élet itt nem jó nekem. Túl nehéz” – panaszolja sírva az orvossal szemközt. (*„La vie ici ne me convient pas. C’est trop dur pour moi.”*) Az elmebetegek között fél, folytonosan zavarják, torz kreatúráknak tartja őket, viselkedésében velük szemben sincs jele az empátiának.

A néző Camille folytonosan, váratlan helyzetekben is fel-feltörő sírása kapcsán hajlamos lehet a pszichologizálásra. Íme az agyongyötört, bezárt alkotó ember, akit nemcsak kitzsítottak környezetéből, hanem az értelmes, önmegvalósító élettől is megfosztottak. A sírás ugyanakkor azt is jelenti, hogy még nem ürült ki teljesen, még kapcsolatban van az érzelmeivel, a tehetetlenség fájdalmán keresztül eszmél magára.

Tény, hogy az elmebetegek folytonos vigyora és Camille sírásra kész állapota éles kontrasztot teremt. Az apácáktól, akik mintegy akarattalan, alázatos hivatali szolgálként kísérik, sem kaphat vigasztalást.

A fájdalom fenntartása minden oldódás nélkül – mit kezdünk ezzel? A néző a fájdalmat addig viseli el, amíg annak valamilyen lecsengése, vigasztalása lesz, vagy akármilyen megoldása. Ha levezetődik valamerre. Vagy ellenkezőleg: tragédiába sűrűsödik, de akkor viszont a katarzis jelenthet megkönnyebbülést. Camille-nak nincs kinek sírnia, de fájdalma valamilyen visszavonhatatlan tragédiába sem torkollik.

Megint csak a képekhez kell fordulnunk, nem a jelentésért, hanem a képek nyelvéért.

A film egyik jelenetében Camille az intézet kőoszlopok szegélyezte külső folyosóján halad. Tétován kis időre megáll, céltalan tekintettel valahova néz, kövek, oszlopok keretezte belső udvarra néz. Kövek, oszlopok keretezik az arcát, a korinthuszi oszlopok, ívek kőszürkesége. Hogy megrendezett beállítás, vagy egy különösen szerencsésen elkapott néhány pillanat, nem is lényeges, de az arc és a kőoszlopok színe tökéletesen egyforma lesz, és ahogy a szemlélődő (nem teljesen mozdulatlan) arcra rávetül a fény, az arc vonásai a vésővel kimunkált, megformált kő nyomaivá lényegülnek át. Néhány pillanat, és tökéletes átváltozás történik. Az arc kőszürkesége szoborként belülről ragyogni kezd – nem valamilyen érzelemtől, hanem a megformáltságtól.

A kő önmagát élvező szépsége egy arc körvonalaiiban, a test önmagát élvező mozgása egy arc keretébe zártan.

Őrület

■ A korabeli őrülteket fogva tartó intézetek és a börtönök között számos hasonlóságot találunk, amennyiben a bentlakók élete szigorúan szabályozott és belső kontroll alatt állt. Ehhez járultak még a szegényes, puritán viszonyok, amelyek a háborús körülmények között még inkább romlottak. De a legfontosabb hasonlóság a társadalomtól való elzártság. Ilyen volt Camille korában a montdevergues-i intézet is – ahogy erről a film képei, jelenetei tisztán vallanak. Camille, amikor az orvosnak panaszkodik, maga is börtönhöz hasonlítja körülményeit, sőt még annál is rosszabbnak ítéli meg: nem tudja, miért zárták be, és nincs senki, aki ügyét képviselje.

Az orvossal szemközt ugyanakkor bezártsága előtti életéről is beszél. Rodinnal való kapcsolatáról, a kapcsolat utáni magányos életéről – hogy macskák között élt –, tehát megtudjuk belőle, hogy a maga szabályai szerint már az intézet előtt szakított a társadalommal. Az üldözési mánia – de egyébként ép elmével – nem jelenthetett akkora veszélyt, hogy a társadalomtól el kellett volna különítenni, mert speciális ellátásra szorul, vagy a társadalomra/önmagára veszélyes lehet, mint akár intézetbeli fogvatékos társai.

Camille a családjától való elszakítottaságot éli meg a legfájóbban. Ezért is tör ki euforikus örömben öccse érkezésének hallatán. Ugyanakkor épp családjától kapja ezt a fogva tartást mint büntetést. Büntetést magáért a társadalom kívüli, nem szabályos életért, hogy művész, hogy szerető, hogy magányosan él.³ Társadalmon kívüli életéért kapja büntetésül a társadalmon kívüli életet – a Csehov-féle *Hatos számú kórterem* orvosához hasonlóan, aki szintén nem maradhat büntetlen a maga elzárt világában. (Persze Ragin doktor és Camille karaktere között nem is lehetne nagyobb különbség, azonban a kívülállás mindkét sorsban közös.)

A filmben kétfajta örület jelenik meg, egyrészt a valódi örültek világa, akik nem játsszák meg az örületet, elmebetegek, értelmi fogyatékosok. Olyan „torz kreatúrák”, akiktől Camille végig idegenkedik, és szabadulni szeretne tőlük.

De lehet-e a tudatossággal rendelkező ember örült?

Maga Camille az elmebetegek között szintén diagnosztizált betegként van számontartva. Az örület Camille esetében megszállottság – öccse, Paul Claudel levelének egyik mondata ez. „Góg és rettegés, nagyságba vetett hamis hit és üldözési mánia” („*orgueil et terreur, délire de grandeur et délire de persécution*”) – tehát erkölcsi síkra tereli Camille állapotát. Leírás és ítélet – ezen az úton kapcsolódik Camille-hoz. A művészet, az elhivatottság veszélyességéről beszél Camille orvosának is. „A művészi elhivatottság egy felettébb veszélyes valami.” („*La vocation artistique est une chose excessivement dangereuse.*”) Arról beszél, hogy a képzelet és az érzékenység könnyen felborítja az egyensúlyt, és a teljes örületbe taszíthat. A leírás nem más, mint diagnózis és ennek következménye: a bezárás. Fogalmakkal közeledik Istenhez is. „Ha nem állnék Isten kegyelmében, az én történetem is alakulhatott volna így, vagy akár rosszabbul.” („*Sans la grâce de Dieu mon histoire aurait pu ressembler au sien, ou pire encore.*”)

A szavak, a gondolkodás csapdái ezek.

Pault üres terek veszik körül. Éjszakai szoba, üres templom, napfelkelte. Egyszerű lehetne, termékeny magányban, de még sincs egyedül, a gondolataival van együtt. A pappal beszélgetve monologizál. Megkapott hitének bizonyosságában ugyan nincs oka kételkedni a nézőnek, mert szavai elragadtatottak – habár gyanús, hogy a hit irracionálisához képest milyen szabatosak fogalmilag. Épp a hitnek ez a biztos megtapasztalása olyan nyugtalanító. Ez lenne az igazi, mi több, misztikusan elragadtatott hit? Ami ennyire nem érti meg a szerencsétlen emberi sorsot, a nővérét?

Camille-t is sokszor látjuk templomban, az intézet templomában. Imát mormol gépiesen, vagy a szent könyveket olvassa. Mint a testvérével való találkozás előtt is. De Camille imái kétségbeesettek, könyörgők vagy túlradóan hálásak. Camille szavai mások, mint öccséé. Paul Camille irányában nem mutat érzelmeket, testvére kitörő érzelmeit nem viszonozza. Camille az intézeti élet kibírhatatlanságáról, elvágyódásáról beszél öccsének is. Vállalja magát, érzelmeiktől fűtöttségét, kétségbeesését. Majd magába fordul, az igazságtalanság taglalása magának – azaz nekünk, nézőknek – szól. Egyre közelebb és közelebb látjuk az arcát. Amikor Rodinról beszél, az arca a nézőnek már-már elviselhetetlenül közel jön. Az arcunkba furakszik, nem tudunk hátrálni előle. Amikor Paul Istenről kezd el magyarázni, ugyanazt az üres ablakot nézi, amit korábban Camille. Ami a nő üres arcát világította meg a film már tárgyalt korábbi jelenetében.

Egy újabb prédikáció, immár nővérének, ami a szavak, a fogalmak örületét: a távolságot viszi színre. A szó gőgjét és azt a hitet, hogy tökéletes fogalmi hálóval mintegy megkaparinthatja Istent.

A film záróképe: Camille a fényben ugyanazon a kőpadon ül, mint a film elején. Csend van, arca, tekintete nyugalomról, megbékéltségről árulkodik. Mosolyog, és elgyötört arca megszépül ebben a mosolyban. Van tehát megbékélés, valamiféle lekerekítettség, megnyugvás. A film világa mégsem reménytelen. De a megnyugvás nem az eseményekben van, hanem egy arcon átfutó-megpihenő kifejezésben. Eljátszhatunk a gondolattal, mi lett volna, ha Dumont egy ugyanolyan kétségekbe merült, magába roskadóan elmélázó Camille-arcra zárja le a filmet, mint amivel a film elején találkozunk. Kialakult volna hiányérzet a né-

zóban? Valószínűleg nem. Azért nem, mert a film felszabadította a nézőt a történekek rendje, a cselekményesség beszabályozottan szűk világa alól. Azért lehet Camille záróképből való mosolyát annak venni, ami valójában: egy illékony gesztusnak. A filmnek bár vége van, de mit számít három nap az intézetben töltött harminc eseménytelen évhez képest?

■ **JEGYZETEK**

1. Mivel a filmben Camille attól félt, hogy megmérgezik, engedélyt kapott, hogy kivételes esetekben magának főzzön és egyedül egyen.

2. A kifejezés Peter Bradshaw-tól származik („*spiritual gulag*”). Peter Bradshaw: *Juliet Binoche is compelling*. The Guardian 2014. június 19. <https://www.theguardian.com/film/2014/jun/19/camille-claudel-1915-review-juliette-binoche?utm>.

3. Foucault *Órület és társadalom* című tanulmánya, amely az őrültséget a társadalmi kirekesztés mentén vizsgálja, Camille esetében különös tanulságokkal szolgálhat. „Az elmebeteg nem pusztán arról ismerszik meg, hogy nem képes dolgozni, hanem arról is, hogy képtelen alkalmazkodni a családi erkölcs szabályaihoz, képtelen beilleszkedni abba az etikai és jogi rendszerbe, ami az európai polgári család meghatározója.” Michel Foucault: *Órület és társadalom*. In: *Uó: Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 260.

Ebben az értelmezői keretben még inkább szembetűnik a tényleges elmebetegek, Camille intézeti társai, és Camille státusza közötti különbség. Az elmebetegek valóban nem tudnak dolgozni, míg Camille nagyon is tudna, az intézetben tett otthontalan, céltalan lézengései ezt a hiányt viszik színre.

